debían ver y, por lo tanto, llegasen a verlo" (VALERY 1939). Los nuevos modos de ver que proporciona la fotografía revelan, de la misma manera que puedan hacerlo las concepciones y teorías científicas más novedosas, un desarrollo en la construcción y dominio de nuestros mundos.

3. Manipulación de las imágenes fotográficas.

3.1. El caso pictorialista.

A un observador poco acostumbrado a tratar con la fotografía puede parecerle que en la actualidad, en la era post-fotográfica, cuando la mecanización ha tomado definitivamente el mando (GIEDION 1978 (1948)) y la imagen digital tiende a ocupar el lugar que antaño estuviera destinado a la imagen fotográfica, los problemas que se derivan de la incorporación de la técnica en el proceso de representación por medio de una máquina, y probablemente debidos a ella, han caído en el olvido, han sido superados en su totalidad. No obstante, al menos uno de ellos, y no el menos importante, el que se deriva de las expresiones que se utilizaron para caracterizar el invento prácticamente en el mismo instante de su aparición, tiene hoy plena vigencia. Así, en frases como "El lápiz de la naturaleza" o "Un arte sin artista" (FOX-TALBOT 1844-46, FOX-TALBOT 1841 (1980)) habita el germen de uno de los principales focos de controversia, sobre el que probablemente más se ha discutido, en lo que a la fotografía se refiere. Dado que la fotografía se proclama como el método que permite registrar de forma permanente la imagen visible de un objeto a través de una cámara oscura por acción de la luz o radiación semejante sobre un material sensible, ¿hasta que punto interviene el sujeto en una imagen obtenida de esta manera? y, si lo hace, ¿cuáles deben ser los criterios que rigen esta intervención? Estas son algunas de las cuestiones que se deducen directamente de las expresiones anteriores y, si bien pueden haber sido olvidadas, precisamente la actividad fotográfica considerada hoy en día como la más actual es el síntoma, del mismo modo que una herida mal curada se manifiesta como resto en forma de cicatriz, de que ello no indica que hayan quedado resueltas.

Si se revisan las diferentes propuestas metodológicas que se han venido produciendo a lo largo de la historia de la fotografía en lo que se refiere a la enseñanza de esta disciplina, se puede observar que no son demasiados los modelos generales que se han utilizado. Más allá de los propuestos por los manuales de fotografía -tanto del siglo XIX como del nuestro- que, básicamente, se concretan en tres tipos diferentes: los que describen una serie de trucos estéticos derivados de la pintura, los manuales meramente técnicos y los que combinan la técnica con una serie de recetas estéticas, hay dos casos aislados que merecen trato especial por su intensidad en la propuesta, por la pregnancia que ésta tuvo en su momento y por sus efectos en el desarrollo de la fotografía posterior, extendiéndose hasta nuestros días: el modelo pictorialista y el modelo naturalista.

El primero de ellos fue planteado, en numerosos escritos y en su práctica fotográfica, por Henry Peach Robinson, uno de los fotógrafos más célebres de Inglaterra que dominó el mundo de la fotografía artística durante un período aproximado de treinta años, dando lugar a esa exageración de lo que la fotografía piensa de sí misma -según las palabras de Barthes (BARTHES 1982)- que fue la fotografía pictorialista. La práctica totalidad de los estudiosos y críticos de arte, hasta después de los años cincuenta de este siglo, han utilizado en el análisis de las imágenes fotográficas los planteamientos desarrollados por Robinson y, de forma más o menos afortunada, sus derivados y secuelas tanto en la dimensión correspondiente a la práctica fotográfica como en lo que respecta a su concepción teórica, se han extendido hasta nuestros días. El planteamiento pictorialista, aún a riesgo de ser poco riguroso, puede resumirse en palabras de Robinson: "una fotografía pura y simple nunca puede ser una obra de arte" (ROBINSON 1898).

3.2. El caso naturalista.

Coetáneo de Henry Peach Robinson y firmemente opuesto a él en sus planteamientos se encontraba Peter Henry Emerson. Fotógrafo y teórico de la fotografía y un buen conocedor de las teorías científicas más avanzadas de su tiempo -basó su teoría del arte en el trabajo sobre óptica fisiológica desarrollado por Hermann von Helmholtz, uno de los científicos más considerados de su

época-, Emerson fue un defensor esforzado de la idea de que la fotografía es un arte y que el arte debía buscarse en aquellas representaciones que se ajustaban a aquello que el ojo humano veía.

Pero Emerson entendía que el ojo enfocaba claramente sólo un campo central y que los fotógrafos, si querían practicar la buena fotografía, la fotografía más naturalista posible, debían imitar al máximo la restricción que la visión imponía y que la máquina desbordaba con su exceso de nitidez poniendo ligeramente fuera de foco el objetivo de la cámara. A pesar del éxito obtenido con su modelo, el propio Emerson abandonó la fotografía naturalista publicando un panfleto en el que se declaraba su muerte (EMERSON 1890), al conocer los últimos descubrimientos de Hurter y Driffield que delimitaban la capacidad de registro del material fotográfico, estableciendo la relación entre la exposición a la luz del negativo y su densidad a través de una gráfica llamada “curva característica”. Esta publicación permitió efectivamente la predeterminación de los tiempos de revelado para cada tipo de película, pero convenció a Emerson de que las limitaciones del procedimiento eran tales que, aunque sus resultados pudieran ser estéticamente placenteros, los fotógrafos no podían conseguir el control de los valores tonales hasta los niveles que consideraba necesarios y por tanto en la fotografía "la individualidad del artista es exigua, en resumen, apenas puede mostrarse a sí mismo" (EMERSON 1890). La fotografía, según estaba considerado incluso por sus detractores, era, en su máxima objetividad, la representación de la Verdad, pero la máquina "gloria de nuestra época, que día tras día, constituye pasmo para nuestro pensamiento y terror para nuestros ojos" (BENJAMIN 1931) era demasiado precisa en su representación, demasiado detallada en aquello que registraba. Para que el nuevo proceso mecánico ampliase su horizonte aspirando a delinear la Belleza tal y como la proponía la crítica del arte (JABEZ HUGHES 1861), para que alcanzase ese rango superior propio del Arte, haría falta que el fotógrafo-artista corrigiese de la fotografía todo aquello que no fuese pictórico, el exceso producido por la cámara, que la modelase con sus manos para conformarla a la norma de lo bello; y para lograr este fin "cualquier artimaña, truco y conjura, de la clase que sea, está permitida al fotógrafo" (ROBINSON 1869). Por medio de la manipulación del negativo o la combinación de varios de ellos para obtener una imagen adecuada, el uso del foco suavizado, y el de técnicas tales como la goma bicromatada o el procedimiento al carbón, se conseguía atenuar el detalle de la imagen fotográfica o disminuir la importancia de lo depictado en pro de una que tuviese unas cualidades más artísticas. Sólo así, a costa de perder esa imagen genuina del encuentro entre el hombre y la máquina (BENJAMIN 1989) podía transformarse la intuición del artista en realidad; en definitiva, sólo separándose de la cruda realidad del objeto podría el sujeto mostrarse.

Referencias Bibliográficas.

ARAGO, F.: Le daguerréotype. Rapport fait à l'Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839…. Paris: L'Échoppe, 1987. Reproducción del texto de Arago según fue publicado en La France littéraire, tomo XXXV, 1839.

ALHAZEN (Ibn. Al-Haizam): Opticæ Thesaurus Alhazeni libri vii. Basilæ: 1270. Traducción al latín del original en árabe.

BARTHES, R.: La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Translated by Joaquím Sala-Sanahuja. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S.A., 1982. Original: La chambre claire. Note sur la photographie. Ed. du Seuil, Paris, 1980.

BENJAMIN, W.: Paris, Capitale du XIXeme. siècle. Le livre des passages. Translated by del alemán por Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du C.E.R.F., 1989. [Especialmente "La Photographie", pp. 685-703 y el capítulo N].

BENJAMIN, W.: "Pequeña historia de la fotografía", en Discursos interrumpidos I. 61-83. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1931.

DAGUERRE, L. J. M.: "Daguerreotype", en A. TRACHTENBERG (ed.): Classic Essays on Photography. New Haven: Leete's Island Books, 1980 (1838). "the DAGUERREOTYPE is not merely an instrument which serves to draw Nature; on the contrary it is a chemical and physical process which gives her the power to reproduce herself" (p.13).

EMERSON, P. H.: The Death of Naturalistic Photography. London: Edición privada, 1890. Reprint facsímil en NEWHALL, B.: On Photography. New York: Watkins Glen, 1956, pp.123-132. También